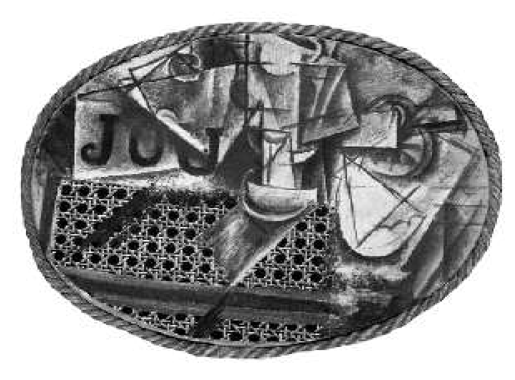
К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов

Что же все-таки понимать под «кубизмом», если забыть о нелепом и запутанном происхождении этого термина? Современники Пикассо и Брака расходятся в изложении фактов о его происхождении. Матисс сказал о «кубах» (или «кубовидных» структурах) то ли в связи с выставкой картин Брака в 1908 году, то ли, если верить Аполлинеру, увидев пейзажи Пикассо, Брака и Метценже. Достоянием общественности слово «кубизм» сделал все тот же неутомимый критик нового искусства Луи Воксель, тремя годами раньше уже окрестивший первое движение в живописи XX века «фовизмом». Да и имеет ли вообще странным образом появившийся термин «кубизм» какое-нибудь отношение к живописному процессу, в который с 1907 года вступили два художника с абсолютно разными творческими биографиями — Пикассо и Брак, с осени 1906-го работавшие сепаратно, но внутри диалога?

Этот уникальный в истории искусства диалог развивался после возвращения Брака из Эстака осенью 1908 года с пейзажами, исполненными в абсолютно новой, необычной для довольно посредственного фовиста (каким Брак был до 1907 года) постсезаннистской манере. Пикассо тогда же вернулся в Париж из Ла-Рю-де-Буа с примитивистскими полотнами, впитавшими в себя воспоминания как об архаическом, «дикарском» искусстве, так и о монументальных истуканах на полотнах Анри Руссо. Считается, что Пикассо увидел новые пейзажи Брака и они дали ему толчок к началу удивительного диалога, продолжавшегося пять с лишним лет, до 1914 года. Это был именно диалог, а не соревнование. Открытие или непонятная непосвященным находка одного художника влекла к ответу другого. Уточненная «плоская» живописность Брака толкала Пикассо к нагнетанию объема, вплоть до ощущения тактильности форм на двумерной плоскости. В свою очередь, Брак усложнял структуру композиции и динамику форм, что провоцировало Пикассо к выражению предельной энергии, агрессии вещи в натюрморте. Изысканная игра пространственных планов на картинах Брака — таких как *Гавань* (зима 1909), — привела его к открытию фактурного модуля. Ответом Пикассо стало изображение схематичных, создающих новые пространственные отношения обнаженных фигур, а зимой 1910-го — построение живописно-фактурного модуля, более значительного,

формообразующего, чем у Брака в портретах Уде, Воллара, Канвейлера. С осени 1909 года Брак начал писать музыкальные инструменты — мандолины, скрипки. Начиная с весны 1910-го Пикассо одушевит эти предметы и откроет новый мотив человека с мандолиной, скрипкой и аккордеоном, принципиальный для него и Брака на протяжении трех лет.



Пабло Пикассо. *Натюрморт с плетеным стулом*. 1912
Музей Пикассо, Париж

Наконец, в январе 1912 года Брак привезет в Париж свои виолончели и скрипки, сделанные из картона (возможно, модели для натюрмортов). Пикассо весной того же года создаст свой первый коллаж *Натюрморт с плетеным стулом*. В сентябре 1912-го Брак напишет в ответ первый натюрморт с использованием наклеек — рисованных под дерево обоев (*Ваза с фруктами и рюмка*). Пикассо в октябре того же года сконструирует свою первую замечательную «Гитару» из картона — скульпто-живопись, после чего начнет работать над собственной серией с наклейками, вырезанными из обоев — papiers-collés. Оба художника целиком поглощены работами, которые отдают Канвейлеру, не участвуют в выставках и равнодушны к окружающей художественной жизни. Термин «кубизм» им абсолютно безразличен.

А между тем в Салоне Независимых (1911), в отдельной комнате выставляется целая группа художников-«кубистов», которых приветствует Аполлинер. Пикассо и Брак не подозревают, что у них уже есть не только последователи, но и теоретики нового движения в искусстве: Метценже, Глез, Жак Вийон, Марсель Дюшан, Франсис Пикабиа, Фернан Леже, Хуан Грис и даже причисляющая себя к «кубистам» Мари Лорансен. Не имея никакой поддержки со стороны основоположников новой живописи, без теоретического манифеста и подвергаясь яростным нападкам публики, молодые художники нуждались в обоснованиях своего нового «стиля», невзирая на пестроту и несходство индивидуальных манер. Поскольку у замкнувшегося в своей мастерской Пикассо больше никого не принимали, теоретические сборища и диспуты происходили теперь в Пюто, в доме одного из трех братьев-художников — Жака Вийона. Ведущая роль в дискуссиях принадлежала наиболее ученому среди молодых — Жану Метценже. Научный анализ живописных и технических приемов нового стиля завершился написанием книги «О кубизме» Метценже вместе с его другом Альбертом Глезом. В декабре 1912-го книга вышла в Париже,



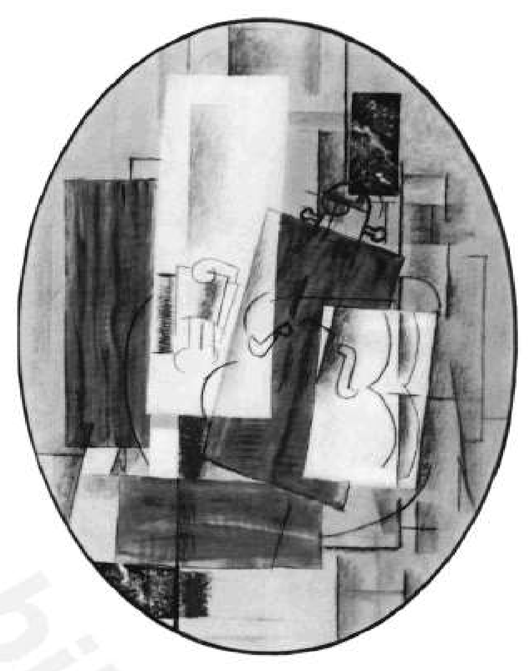
Пабло Пикассо. *Гитара*. 1912
Музей Пикассо, Париж

а на следующий год М. Матюшин издал ее на русском языке. Так русские художники, причислявшие себя к кубофутуристам, получили теоретическое разъяснение «кубизма», имея уже информацию об итальянских футуристах и во многом согласившись с манифестом Маринетти.

Академический анализ кубизма в книге Метценже и Глеза должен был показаться русским футуристам несколько странным. К моменту выхода книги футуристы в России завоевали репутацию дерзких ниспровергателей чуждого им искусства, злостных апологетов кубизма и футуризма в их понимании и к тому же создателей новых футуристских направлений в искусстве, подобно «лучизму» Ларионова. С вводной частью книги, где под новым углом зрения рассматривалась история европейской живописи, все были согласны, ибо и Давид Бурлюк, и Ларионов, и Гончарова, и Илья Зданевич уже развивали подобные взгляды в своих статьях, лекциях и диспутах. Более пристального внимания заслуживал формальный анализ композиционных и колористических приемов, сделанный французами. В книге развивалась концепция художественного пространства и обсуждались законы восприятия предметного мира. Шла речь о том, что «предмет имеет не одну, а множество форм», в зависимости от индивидуальности нашего восприятия; разбиралось взаимодействие прямых и кривых линий, сочетание холодных и теплых тонов. Велась также существенная полемика с критиками и художниками, обвинявшими «кубистов» в рационализме, приверженности чистой геометрии.

Рассуждения об объеме, рельефности форм в сочетании с плоскостями и линиями, свидетельствующими о полноте живописного формотворчества, пришлись как раз вовремя русским художникам, приверженным идеям по-своему истолковывавшегося ими кубизма. Воздействие теории Метценже и Глеза не замедлило сказаться на изменении живописной манеры Малевича, обратившегося в «алогичных» картинах 1913–1914 годов к усложненным живописно-пространственным построениям и к частичному отказу от «кубовидных»

скульптурных объемов предшествующего периода (1912). Интерпретация «кубизма», сделанная молодыми французами, оказала воздействие и на Наталью Гончарову, до того считавшуюся независимой русской «кубисткой», о чем свидетельствуют также редкие в ее творчестве кубофутуристические полотна — такие как *Аэроплан над поездом*. Влияние идей Метценже и Глеза ощутимо и в композициях Розановой (1915–1916).



Жорж Брак. *Стекло и скрипка*. 1912
Художественный музей, Базель

Однако трудно отказаться от мысли, что если бы все представления русских художников о живописи кубизма сводились к шутливым парадоксам Давида Бурлюка или положениям сухой академичной книги Метценже и Глеза, то вряд ли кубофутуристический путь Малевича закончился бы супрематизмом.

В своем манифесте «От кубизма к супрематизму» (1915) Малевич невольно вступил в полемику с Метценже, в основном по-своему повторив положения французской книги «О кубизме». Однако он вернулся к вопросу о рельефе, косвенно обвинив «кубизм» Метценже в «искусственной скульптурности». Но главное, Малевич сделал вывод из построений французских «кубистов», отсутствующий в самой их книге. Суть живописи «кубистов» он определил как «диссонанс» от «неожиданной встречи двух анатомических строений», ведущий к «наибольшей силе напряжений, чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре»[1]. Фактически Малевич интерпретировал свой «кубизм» «алогичных» построений, но его анализ подходит к кубистическим композициям Леже 1912 и 1913 годов и в какой-то мере к работам Брака и Пикассо того же времени, то есть периода подлинного расцвета кубизма, имеющего мало общего со сконструированными иллюстративными фантазиями Глеза и Метценже. Ведь суть кубизма, рождавшегося в процессе диалога двух художников, не сводилась к возможностям

[1] Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1995. С. 32.



Наталья Гончарова. *Аэроплан над поездом* (*Пейзаж с поездом*). 1913
Национальный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

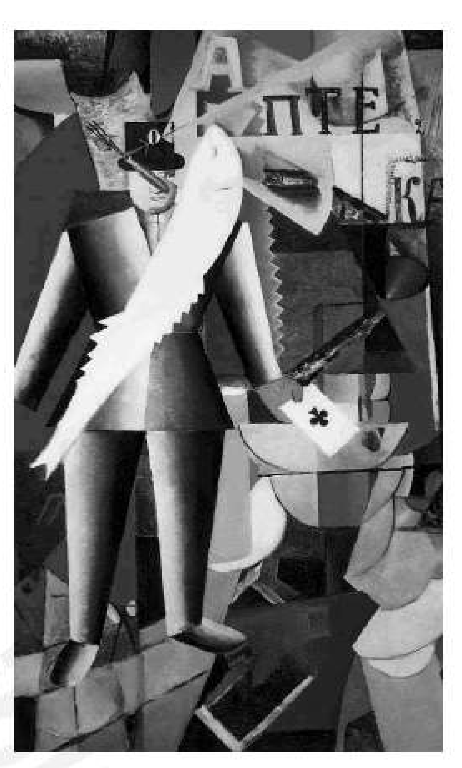
изображения предметного мира на двумерной плоскости холста. Суть заключалась в смыслах, означиваниях, постоянно вносимых Пикассо и выводящих диалог на уровень познания, формулирования значений.

Ни Глез, ни Метценже, ни более молодые радикалы Дюшан и Пикабиа не смогли прочитать смыслов, рождающихся из художественных приемов не манифестирующего свое искусство Пикассо. Скорее, это все же удалось сделать русским художникам и поэтам. Отголоски размышлений перед картинами Пикассо в доме Щукина можно найти в более поздних трудах друга В. Хлебникова и К. Малевича — одного из основоположников «формальной школы» в литературоведении футуриста Романа Якобсона.

В эпилоге первого тома своего собрания сочинений, изданного в 1962 году, Якобсон заявил, что «сильнейшим импульсом изменения его отношения к языку и лингвистике» была не теория Соссюра, с которой он познакомился только в 1920 году, но встреча с изобразительным искусством 1910-х годов, и в особенности с кубизмом[1]. В книге «Структурализм и телеология» (1975) он писал: «Больше всего в теории Соссюра на меня произвел впечатление акцент на вопросе об отношениях. Это удивительным образом совпадает с тем специфическим акцентом, который художники-кубисты, Пикассо

[1] Jakobson R. Selected Writings. Vol. 1. The Hague, 1962. P. 631.

и Брак, делали не на самих предметах, но на отношениях между ними»[1]. Невольно вспоминаются слова Малевича о «неожиданной встрече двух анатомических строений» в «кубизме», ведущей к «наибольшей силе напряжений». Вполне возможно, что такая интерпретация кубизма была подсказана Якобсону Малевичем перед картинами Пикассо во время, скажем, их совместного посещения галереи Щукина. Во всяком случае параллели и аналогии с кубизмом проходят через все теоретические построения Якобсона.



Казимир Малевич. *Авиатор*. 1914
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Цитата из Якобсона наводит на мысль о концепциях еще одного представителя «формальной школы» — Виктора Шкловского, в частности об «остранении» как основной функции искусства. Согласно Шкловскому, главная функция искусства состоит в том, чтобы освобождать наше восприятие от обыденных смыслов, делающих его «автоматическим», Как бы иллюстрируя эту мысль русских футуристов, Пикассо однажды сказал: «Раньше говорили, что я специально ломал всем носы, даже в *Авиньонских девицах*. Но я должен был искривлять и ломать нос для того, чтобы поняли, что это нос. И я был уверен, что впоследствии они увидят, что нос вовсе не сломан»[2]. Развитие кубизма (в отличие от как бы последователей — «кубистов») происходило внутри диалога, где каждый художник предлагал либо следующее означаемое, либо означающее. Так, приклеивание к живописи натуральных жгутов в *Натюрморте* — первом в мире коллаже Пикассо с плетеным стулом — дало новое означаемое. А papiers-collés (бумажные обои), впервые интегрированные Браком в рисунок углем, ввели новое понятие означающего, обновив тем самым рисованное означаемое. Это углубление и чередование смыслов и составило сущность их — Пикассо с Браком — кубизма. Кубизм кончился, когда завершился их сокровенный диалог, а не в результате некоей

[1] Jakobson R. Selected Writings. Vol. 7. New York, 1985. P. 125.

[2] Цит. по изд.: Kahnweiler D.-H. My Galleries and Painters: Conversation with Francis Crenieux. New York, 1971. P. 59.

эволюции стилей. Само понятие «стиль» к кубизму не подходит, в отличие от «кубистов», вполне справившихся со своей задачей в книге Метценже и Глеза.

Замечательные русские филологи, лидеры структурализма, вряд ли смогли бы получить столь сильный импульс для развития своих теорий от одного из участников диалога кубизма — Пикассо — без помощи отечественных художников-экспериментаторов. Таким художником мог быть только Малевич, сумевший выстроить свой путь «от кубизма к супрематизму» с помощью Пикассо. Ибо в русских коллекциях не было произведений, дающих столь много новых смыслов, как ансамбль полотен Пикассо, после 1909 года регулярно покупавшихся почувствовавшим их силу Щукиным.

Кубистические полотна Малевича, разумеется, не сопоставимы с произведениями Пикассо и Брака. Они непосредственны и наивны по своей описательной структуре, близкой к иллюстративности; бедны по фактуре и лишены подлинной живописной пространственности. Но было бы неверно рассматривать их только как протест против «мещанской логики», хотя об этом и писал сам Малевич. Автор *Авиатора*, *Дамы у афишного столба* и *Англичанина в России* — не имитатор. Пусть аляповато, но мощно, «в лоб», в этих картинах выражена «сдвигология» смыслов. Потребность в иной знаковости уже далека от озорной «пощечины общественному вкусу».

Термин «остранение» можно также применить и к повторяющимся акциям Ларионова по раскраске лиц и одежд. Африканские ритуальные маски, которые изучал Пикассо, Ларионов заменил изготовлением личин живых ряженых и масок-автопортретов. С позиций структурализма движущиеся лица-маски Ларионова строже по концепции, «остраненнее» живописных композиций Малевича. Ларионов предвосхитил выполняющие ту же смысловую роль «хэппенинги» конца 1960-х годов.

Как это ни покажется странным, но далекие от кубизма Пикассо и Брака русские кубофутуристы оказались ближе к сокровенным его идеям, чем собственно французские последователи, «объясняющие» видимые им внешние признаки новаторского процесса.